

“务头”再探

车文明

《文艺研究》2009 年第 2 期

—

摘要：“务头”是元明时期散曲、戏曲创作与演唱中常用的一个文艺术语，明中叶以后此法渐绝，到清初，就变得“千古难明”了。近人及今人均有论述，除了在曲中“位置固定”、属“曲中高潮”、“字宜多用上声”、语“须用俊语”等明白而容易为大家认同的特征描述外，至今仍无定论。本文认为，务头是“以乐传辞”之民族唱法的派生物，是出字之后再有工尺的“做腔”，类似于“过腔”，属揭起其音、婉转其调之处。准确地说是由“字腔”与“过腔”组合成的字少声多的曲乐段落。在字多声少的北曲中，属于较少的字少声多之腔，在行腔急促的地方，起转折的作用，尤为珍贵，“如众星中显一月之孤明也。”唱家须明白，在务头处要唱彩。填词者要知务头，在此处字句、平仄一定要严守格律。

关键词：北曲音乐 务头 做腔

“务头”是元明时期散曲、戏曲（主要是北曲）创作与演唱中常用的一个文艺术语，明中叶以后此法渐绝，到清初，就变得“千古难明”了 [1]。今人多有阐释，但众说纷纭，见仁见智，终难达成共识。

元·周德清《中原音韵·作词十法》中有四处论及务头 [2]。1.

《作词十法》之七：“要知某调某句、某字是务头，可施俊语于其上，后注于定格各调内。”意即填词者应该知道那里是务头，宜施俊语于其上。说明务头的位置是固定的，某调（曲子）之中某句或某字是务头，随后的“定格四首”曲谱范例中表明务头所在。2.《作词十法》之二“造语”之“不可作”中曰，“全句语”（成语或前人作品中之名句）在短章乐府（小令）之务头上不可作，惟传奇（杂剧）中务头上用此法耳。3.在谈到造语不可作之“六字三韵

语”时说，六字一句中押三个韵脚，即两字一韵的做法只在务头上使用，一般地方不可用。4.《定格四十首》中有务头者 27 首，曲中某字为务头时，周氏特别欣赏用上声起音、转音。

从语意上分析，“务”指紧要的事情，这里指紧要的地方，“头”为后缀，无义。一般认为，周德清是首先记录务头者，近来康保成先生指出

“‘务头’的语源是禅宗术语‘悟头’”，早于周德清的记载近百年，“‘悟头’与‘务头’都具有法门、技巧、谜语、隐语的意义，二者可以通用。” [3]可备一说。另外，亦有研究者“认定务头是宋元戏曲艺人的行话或‘黑话’，指曲中的紧要之处和关键字句” [4]；或“以为务头是江湖艺人从旧时行政机构的收税关卡——“务”借用发展而成的‘春点’，务头的具体含义既是江湖艺人敛钱之处又是戏曲音乐的高潮之处” [5]。笔者曾指出，晋北一带方言中有“务头”一词，语意指事情紧要处、矛盾发展高潮期 [6]。从逻辑上讲，作为北曲演唱、创作中的一个术语，务头应产生于北方。富有趣味的是，我们今天看到的元明曲家中记录、论述务头者，均为南方人。究其原因，大约有二：一方面，流传下来的有关北曲的论著，多为南方曲家所著；另一方面，南曲中基本不讲务头，而南方曲家发现北曲务头这一大特点时，有一种距离感、陌生感，觉得特别显眼，“如众星中显一月之孤明也”，所以格外关注。

明代论务头最详者当推曲学家王骥德：

务头之说《中原音韵》于北曲胪列甚详，南曲则绝无人语及之者。然南、北一法。系是调中最紧要句字，凡曲遇揭起其音而宛转其调，如俗之所谓“做腔”处，每调或一句、或二三句，每句或一字、或二三字，即是务头。《墨娥小录》载务头调侃曰“喝采”。……今大略令善歌者，取人间合律腔好曲，反复歌唱，谛其曲折，以详定其句字，此取务头一法也。 [7]

演员唱采处，也就是观众喝彩处，正如《水浒传》第五十一回描写白秀英唱到务头，看官喝彩一样 [8]。到清初，务头早已千古难明，连戏曲大师李渔也只好以不解解之：

曲中有务头，犹棋中有眼，有此则活，无此则死。进不可战，退不可守者，无眼之棋，死棋也；看不动情，唱不发调者，无务头之曲，死曲也。一曲有一曲之务头，一句有一句之务头。字不齧牙，音不泛调，一曲中得

此一句即使全曲皆灵，一句中得此一二字即使全句皆健者，务头也。由此推之，则不特曲有务头，诗、词、歌、赋以及举子业，无不有务头矣。 [9]

近人吴梅“竭十余年之功”，得出“务头者，曲中平上去三音联串之处也”的结论 [10]。此说亦未得要领，早在 20 世纪 30 年代即有研究者指出其误，与实际不符 [11]。笔者在《“务头”浅说》中亦认为此说值得商榷之处甚多，当今学者也多摒弃吴说 [12]，但仍有数位研究者赞成此说，认为其别出心裁，具有很强的可操作性 [13]，令人费解。

综述今人对务头的解释，绝大多数研究者认为务头是曲唱中最精彩、高潮、紧要、关键之处，具有婉转悠扬的特征，并有其固定的位置。一曲中务头必有定处 [14]，“务头是曲中某些具有固定位置，须特别强调发挥艺术技巧，增强艺术效果，从而显出明显变化的歌唱部分的专有名称。” [15]但有的认为“‘务头’没有固定的格式或模式，它的基本原则，是揭示度曲与歌唱的双向互动关系。” [16]这恐怕难以成立，首先，周德清自己明确说“要知某调某句、某字是务头，可施俊语于其上，”并“后注于定格各调内”，怎么能得出没有固定格式的结论？其次，一支曲子是有其基本腔调与稳定旋律的，“于何处转音揭调，是大致固定的，因此，务头的位置也必然是固定的。” [17]无法想像“唱家能根据自己的嗓音和各方面的条件，对曲谱自由发挥”而随意取务头 [18]。所以，务头还是有一定的固定格式的。当然，唱家也需要明白何处是务头，歌唱时要十分注意，要唱采，王骥德所谓“令善歌者，取人间合律腔好曲，反复歌唱，谛其曲折，以详定其句字”之取务头方法就是明证。

至于务头的长短，则有不同理解。对周德清“要知某调某句某字为务头”，有的理解为有“一套之务头、一调之务头、一句之务头”三类 [19]，句读为“要知某调、某句、某字为务头”，确有点拘泥与误读，大可商榷；有的认为“某调”与“某句”、“某字”是包容关系，非并列关系 [20]，句读应为“要知某调某句、某字是务头”，甚是；还有论者言，“‘务头’所涵括的句子，则以二句为多，一句、三句次之，四句者则为鲜例。……所谓务头为一字、二字、三字者，并非指务头的意义仅在这一字、二字或三字。而应当视其自所在的整个句子，都在务头所引动的一段精彩唱腔之内。” [21]这就有点强差人意了，况且《中原音韵·定格四十首》中明确标明一字为务头者 11

处，二字取务头者 8 处，三字取务头者 3 处，一句为务头者 3 处，二句为务头者 8 处，三句为务头者 3 处，四句为务头者 1 处，怎么能随意曲解作者的本意呢？还是按照王骥德所言“每调或一句、或二三句，每句或一字、或二三字，即是务头”为是。

一般认为，“凡包含有‘务头’或属于‘务头’的句子，字调的使用都要求很严格，尽量避免倒字。” [22]“务头是定格中遵守‘声律相协’要求最严格的地方，而非‘务头’之处的‘定格’要求，处理上可相对宽松些。” [23]但亦有论者认为“‘务头’的本义即是指曲、调、字、句中，最易走调、失韵、倒字的地方，也就是最应谨慎，务必引起注意的地方。” [24]此论不确，也未有认同者回应。

此外，前辈学者有认为务头为“以声音为主之曲调，每调必有一个以上之特腔，以维持其名目，而此特腔，或即所谓务头乎” [25]？或为“曲中之强调回应律也，平仄重复，使全篇声音紧严，令读者重温故音”之处 [26]等，皆有主观臆测、论证不周之嫌，不为今人认可。

洛地先生将华夏民族的“唱”分为“以乐传辞”（以定腔传辞）的歌唱（民间为主）与“以文化乐”（依字声行腔）的曲唱（文人为主）两类。前者以稳定或基本稳定的旋律，传唱（不拘其平仄声调的）文辞；后者以文辞句子的字读语音的平仄声调，化为乐音进行，构成旋律 [27]，颇有见地。一般而言，产生于不同地域的民间曲子，基本上都属于“随心而歌”、“以乐传辞”一类的唱，并无填词合律方面的专门要求。后来随着一些优秀曲子的广泛传唱，对其声律规范标准的提出就自然产生，而文人曲家则是这些标准的主要制定者。北曲基本上属于“以乐传辞”的性质，其中的小令则声腔格律要求稍严一些，务头是曲中婉转曲折、需要“做腔”、唱彩的地方，当然对其字句平仄要求最严格，而非“务头”之处的“定格”要求，则可相对宽松一些。需要说明的是，并非所有北曲曲子皆有务头，《中原音韵·定格四十首》中有务头者 27 即是明证。有些曲子比较平淡，不能令人喝彩，就像今日之流行歌曲，并不是每一首都令观众喝彩，只有部分可称之为名曲。

王骥德所谓“做腔”，即“凡曲遇揭起其音而宛转其调”之处，即是务头，道出了这一难解之迷的真谛。清·王德晖、徐沅澂《顾误录》言：“出字之后，再有工尺则做腔，”并区分了南北曲之不同：“南曲腔多调缓，须于静

处见长。北曲字多调促，须于巧处讨好……大都字为主，腔为宾，字宜重，腔宜轻。” [28]也就是说，唱出一字后，不紧接着唱下字，而是继续唱出曲调旋律。再以《沈谱》卷十八商调过曲〔集贤宾〕为例，所选散曲中有“听寒蛩声满床头，空房自守”两句，尾注说：“今人唱‘床头’‘头’字，或亦点一板；‘空房’‘房’字下，作一转腔；而将‘自’字带在‘首’字上唱者，皆非也。‘自’字不做腔，止可唱。不善作词者所用平声字耳；若上声、去声字而称为合调者，唱之必不可不做腔也。” [29]而“腔句，从旋律构成来说，是字腔与过腔的组合。完整地说还有节奏，即由：字腔、板眼、过腔，三者的结合” [30]。由此可见，“做腔”类似于所谓“过腔”，“揭起其音”似可理解为“字腔”，“婉转其调”则为“过腔”。而“过腔接字，乃关锁之地” [31]，须格外注意。此外，曲中字为务头时，周氏格外欣赏上声起音、转音。上声的调值为由半低音先降到低音再升到半高音，舒徐婉转。“盖大略平、去、入启口便是其字，而独上声字，须从平声起音，渐揭而重以转入，此自然之理。” [32]难怪清人黄振、近人王季烈认为曲谱中上去、去上不可轻易处宜于取务头 [33]。

我们知道，字多调促，词情多而声情少是北曲不同于南曲的最大特点之一，一般而言，仅有字腔者为多，带有过腔者较少。务头就是由字腔与过腔组合成的字少声多的曲乐段落。窃以为南曲中少有言及务头者，是因为它本身就是字少声多、徐迂婉转之曲，若按务头而论，可能绝大多数曲子、段落皆符合务头之特征，在北曲中犹一月之孤明的务头，在南曲中可能类似于满天繁星，不足为贵，所以没有人单独强调了。

《中原音韵·定格四十首》之〔商调〕《梧叶儿》：

别离易，相见难，何处锁雕鞍？春将去，人未还，这期间，殃及杀愁眉泪眼。评曰：如此方是乐府。音如破竹，语尽意尽，冠绝诸词。妙在“这期间”三字，承上接下，了无瑕疵。“殃及杀”三字，俊哉语也！有言：“六句俱对”，非调也。殊不知第六句止用三字，歌至此，音促急，欲过声以听末句，不可加也。兼三字是务头，字有显对展才之调。“眼”字上声，尤妙，平声属第二着。

按《全元散曲》共收录〔商调·梧叶儿〕曲 139 首 [34]，除无名氏 62 首外，分属 15 位作者，其中张可久最多，29 首；关汉卿、乔吉、赵善庆、李

致远、宋方壶最少，各1首；无名氏62首。《中原音韵》所选为关汉卿所作。〔梧叶儿〕又名〔碧梧秋〕、〔知秋令〕，主要有三种体式，皆为七句，只是每句字数多少有差。一为如上关汉卿所作，字句格为三，三，五。三，三，三，七。《太和正音谱》选张可久《鸳鸯浦》为范例，与关作体式一致。139首中完全符合这一体式者共15首，另外48首基本符合，有时第3句为6字或末句为6字、8字，但第1、2、4、5、6句均为3字不变。另一体字句格为三，三，五，五，五，五，七（或六），共24首。第三体字句格为：五，五，五（或六），五（或六），五，五，七（或六、八），共25首。另外有8首为：六，六，六，六，六，六，七（或八），4首为：五，五，五，六，六，六，七。最后有15首体式较杂，但也是7句。总计139首中基本符合周氏所认可的体式，尤其是第6句为3字者，达63首，约占45%，比例最大。当然，需考虑到曲中有衬字，排除此项原因，则符合周氏认可之体式者比例将更大。“六句俱对，非调也”，似可理解为前六句应三，三，五；三，三，五相对，而作者却写成三，三，五；三，三，三，未完全对仗，所以不成调。这是一般人按照词曲创作的通常法则所作的理解，但周氏从务头的要求出发，恰恰盛赞这种不完全对仗，“妙在‘这其间’三字，承上接下，了无瑕疵。”因为第六句是务头所在，作者特别强调：“第六句止用三字，歌至此，音促急，欲过声以听末句，不可加也。”说明字多调促确为北曲特征，而务头就是字少声多，欲“过声”，也就是过腔、做腔的地方，所以“止用三字”为上，再不可加字以成对。否则字多分声，无法徐迂婉转，无法唱采，这是务头处最紧要的问题。此例也说明，北曲创作中，不明或不遵务头规则的情况大有人在，即使是同一位作者，也难免（如张可久），所以需要特别提请注意。另一例：

〔拨不断〕《隐居》：名利竭，是非绝。红尘不向门前惹，绿树便宜屋上遮，青山正补墙头缺。竹篱茅舍。评曰：务头在三对，急以尾收之。

本曲务头较长，为中间三句七字对偶，徐迂婉转，曲折绵长，所以最后4字“急以尾收之”。

周氏在讨论造语不可作之“全句语”（成语或前人著名诗文语等现成语句）与“六字三韵语”时，都提出此类做法只在传奇（杂剧）中务头上使用，不可在散曲小令上使用。其中“全句语”即使在“短章乐府”（散曲小令）务头上亦不可使。同是务头，为何“全句语”在杂剧中可用，而在散曲中不可

用？确实耐人寻味。洛地先生曾指出：北曲“‘小令’与‘剧套’，从二者的差异说，简直可以说是两类”（而南曲曲牌体式、句式、格律则相对稳定）。他曾将〔梧叶儿〕〔四块玉〕〔点绛唇〕〔混江龙〕之小令与剧曲体式作了比较，发现差异非常大。其中〔仙吕·混江龙〕（白朴作）散套与剧曲（无名氏《刘弘嫁婢》第一折）差别竟如此之巨：散曲 44 字，9 句，4 韵；剧曲 168 字，25 句，14 韵 [35]。整体而言，剧曲字数、句数较散曲多，说明其曲调亦比散曲长且多。同名曲牌之务头，在剧曲中比在散曲中曲调长、节拍多，所以在剧曲中才可用“全句语”。二字一韵，既频又急，缺少变化，假如快速朗诵都很困难，何况急速唱出？务头处字少声多，婉转曲折，比如一字占三、五个或更多乐音，两三拍，可用六字三韵语，“如众星中显一月之孤明也”；而一般地方字多声少，比如一字占一两个乐音，半拍或一拍，用六字三韵“句句急口令矣”，不仅很难唱采，就连清楚地唱出字音恐怕都很困难。可见，填词者要知何处是务头，在此处字句多少、平仄格律一定要严守，不能随意变通，否则，就是不明务头。

总之，务头是元明时期戏曲、散曲创作、演唱中一个常用的文艺术语，是曲（尤其是北曲）唱中最紧要的地方，也就是最精彩、高潮、关键之处，具有婉转悠扬的特征，并有其固定的位置，对其字句平仄要求最严格。它是“以乐传辞”唱法的派生物，是出字之后再有工尺的“做腔”，类似于“过腔”，通俗一点说，类似于今天戏曲演唱中的“耍嗓子”，属揭起其音、婉转其调之处。准确地说，是由“字腔”与“过腔”组合成的字少声多的曲乐段落。在字多声少的北曲中，属于较少的字少声多之腔，在行腔急促的地方，起转折的作用，尤为珍贵，“如众星中显一月之孤明也。”唱家须明白，在务头处要唱彩。填词者要知务头，在此处字句、平仄一定要严守格律，尤其要少加衬字，否则会被讥为“不明务头”。由于北曲音乐亡佚，我们今天无法用乐谱与词谱（字句平仄定格）对照分析务头，只能利用古人的描述进行阐释，这是此古代文艺术语至今众说纷纭的根本原因。

A Further Study

On “Wu Tou”

Wu Tou was a common term used in the creation and performance of theatrical and non-theatrical drama during Yuan and Ming Dynasties. From middle Ming Dynasty, it gradually disappeared, and in early Qing Dynasty it was completely lost. Though it has been discussed by modern and contemporary researchers, so far there is no final conclusion about what it actually covers. What is easily recognized are only some of its features such as its fixed position in the context, functioning as the climax in singing, contains words mainly of rising tone and requiring elegant and fluent language. In this paper, “Wu Tou” is considered as the derivation of the Chinese national singing method—expressing verses with wordless vocal music. In the performance of Wu Tou, the verses were sung first followed by the singer’s wordless singing. It is similar to the vocal music in Chinese opera that connects the singing units and makes the vocal music sweet. To be precise, “Wu Tou” is a passage of drama consisting of less verse singing and more transitional wordless vocal music. In contrast to the drama of Yuan Dynasty, whose feature is more verse singing and less vocal music, “Wu Tou”, though part of Yuan drama, is characterized with less words and more vocal music, and functions as a transition while the singing is rapid. Thus it is especially valuable and distinguishes itself as if a bright moon appears among stars. The singer must be aware that his/her singing of the Wu Tou is supposed to be brilliant, while the verse composer should realize the verses in Wu Tou must strictly observe the level and oblique tonal patterns.

Key words: Yuan drama music; Wu Tou; wordless vocal music

[1] 李渔《闲情偶寄·词曲部》“音律第三·别解务头”，《中国古典戏曲论著集成》第7册，北京：中国戏剧出版社，1959年版，第47页。

[2] 周德清《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》第1册，第236、232、233240—254页。

[3] 康保成《“务头”新说》，《文学遗产》2004年第4期。

[4] 李之文《务头浅议》，《集美大学学报（社科版）》2004年第1期

[5] 任超平《“务头”新释》，《艺术百家》2007年第4期。

[6] 车文明《“务头”浅说》，《艺术百家》2000年第2期，第79页。

[7] 王骥德《曲律》卷二“论务头第九”，《中国古典戏曲论著集成》第4册，第114页。

[8] 《水浒传》第五十一回，北京：中华书局2005年版，第466页。

[9] 李渔《闲情偶寄·词曲部》“音律第三·别解务头”，《中国古典戏曲论著集成》第7册，第47页。

[10] 吴梅《顾曲麈谈》，《吴梅戏曲论文集》，北京：中国戏曲出版社，1983年版，第32—33页。

[11] 参见罗忼烈《词曲论稿·说务头》，香港：中华书局，1997年版，第288—289页；颖陶《论务头》，《剧学月刊》1932年第一卷第2期；林之堂《务头论》创作于20世纪40—50年代，发表于《中南民族学院学报》1982年第2期、第3期。

[12] 如台湾学者洪惟助《词曲四论·顾曲麈谈、曲学通论商榷》，台北华正书局1997年版；袁震宇《务头考辨》，《中国古典文学丛考》第一辑，上海：复旦大学出版社，1987年2月版，第246—262页。

[13] 胡艳兰《也说“务头”》，《戏剧》2004年第3期。

[14] 罗忼烈《词曲论稿·说务头》第288—289页

- [15] 冯洁轩《“务头”考》，《中国音乐学》1987年第2期。
- [16] 康保成《“务头”新说》，《文学遗产》2004年第4期。
- [17] 赵义山《元散曲通论》，成都：巴蜀书社，1993年版，第138页。
- [18] 康保成《“务头”新说》，《文学遗产》2004年第4期，第101页。
- [19] 周维培《论中原音韵·务头》，北京：中国戏剧出版社，1990年版。
- [20] 赵义山《元散曲通论》，成都：巴蜀书社，1993年版，第38—139页。
- [21] 李昌集《中国古代散曲史》，上海：华东师范大学出版社，1991年版，第136页。
- [22] 杨耐思、蓝立萸《释“务头”》，《语文研究》1983年第1期。
- [23] 谢建平《从“务头”到“唱调”——再论曲律形成发展的两个阶段性特征》，《艺术百家》2006年第5期。
- [24] 蓝凡《“务头”辨析》，《人民音乐》1984年第9期。
- [25] 颖陶《论务头》，《剧学月刊》1932年第一卷第2期。
- [26] 林之堂《论“务头”续》，《中南民族学院学报》1982年第2期。
- [27] 洛地《词乐曲唱》，北京：人民音乐出版社，1995年版，第2—6页。
- [28] 清·王德晖、徐沅澂《顾误录·度曲八法》，《中国古典戏曲论著集成》第5册，第60页。
- [29] 沈璟编著、沈自晋重定《南词新谱》卷十八，北京：中国书店影印本，1985年版，本卷页第12。
- [30] 洛地《词乐曲唱》第154页。
- [31] 明·魏良辅《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第5册，第5页。
- [32] 王骥德《曲律》卷二“论平仄第五”，《中国古典戏曲论著集

成》第4册，第107页。

[33] 清·黄振《石榴记·凡例》，王季烈《螭庐曲谈》卷二“论作曲”。

[34] 按索引统计得140首，其中张可久《鸳鸯浦》一作徐再思作，二人名下均收录，故实为139首。

[35] 洛地《词乐曲唱》第277、15—18页。

厦门大学图书馆